UT Pictura: El imaginario iconográfico en la obra de Vincenzo Consolo (I[1])

Miguel Ángel Cuevas
Universidad de Sevilla

Resumen

Tomando en consideración el conjunto de la obra de Consolo se muestra cómo la referencia al discurso iconográfico se convierte desde los primeros textos —no desde *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, ni sólo en esa novela— en el cauce priviliegiado por el que discurre la constante temática de la reflexión sobre la naturaleza de la escritura, al tiempo que la multiplicación de alusiones al imaginario plástico —el haz de relaciones intratextuales y de autocitas que su presencia permite describir— constituye uno de los factores determinantes de la coherencia macrotextual de toda su narrativa.

Palabras clave: Poetología, intermedialidad, autorreferencialidad, metaficcionalidad, interdiscursividad.

Abstract

Taking into consideration Consolo's work in its entirety, one can see from his first texts —not from *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, nor only in that novel— how the reference to iconographic discourse becomes the privileged channel through which flows the gushing subject of reflection on the nature of writing, whilst the increase in allusions to plastic imagery —the flow of intratextual relationships and self-quoting that its presence allows a description of— represents one of the determining factors in the macrotextual coherence of all his narrative.

Key words: Poetology, intermediality, self-referentiality, metafiction, interdiscourse.

1. La segunda parte de este trabajo tomará en consideración un grupo de textos nacidos o utilizados como explícita ilustración verbal de discursos figurativos específicos, y publicados en sus primeras versiones en el interior de catálogos de muestras pictóricas, incluidos con posterioridad por Vincenzo Consolo en sus obras narrativas, en una estrategia constructiva que abarca la práctica totalidad de su producción: más allá de constatar la evidente técnica del *collage*, de asistir por tanto a un laboratorio textual, reconstruir la génesis de tales fragmentos como surgidos de estímulos pictóricos permitirá observar microscópicamente la trama de la escritura en su transposición a los discursos narrativos y las intencionadas *tierras desoladas* del sentido que genera su reubicación, el efecto de suspensión y vacío cronoespacial que tal operación provoca.

VISIT…

Con la sola excepción del más antiguo de sus textos, el relato *Per un sacco di magnolie*[2] de 1957, la historia de la escritura de Vincenzo Consolo puede reconstruirse idealmente a partir de una percepción cromática desarrollada en una página inédita, datable con toda probabilidad en 1960:

> […] c'è una cosa che colpisce l'occhio in questo paese, non appena si gira la curva del cimitero: il cilestrino. Questo colore domina tutto il paese, spicca sul grigio antico delle pietre. Non è che le case siano interamente così pitturate, dalle fondamenta alle tegole, no. Sono macchie di cilestrino che attorniano i balconi le finestre le porte i finestrini le luci in tutte le case, tutte, indistintamente, come un alone, un'aureola. Ed è una cosa bella a guardarsi. Pensate a un quadro tutto grigio, sporco, uniforme, e poi queste macchie chiare, luminose, buttate abbondantemente e a caso sulla carta. Dice che questo colore luminoso e abbagliante lo ricavano aggiungendo al latte di calce l'azzo[l]o azzurro per il bucato. Lo scopo di tutto questo sono le mosche: vengono abbagliate dal colore e non entrano nelle case. C'è da dubitarne se le mosche nelle case e in ogni stagione sono tante, ma può darsi che siano mosche cieche le mosche di casa.[3]

El narrador incipiente, aun titubeante, estaría ofreciendo ya una de las claves de construcción —y de lectura— de su obra futura: «Pensate a un quadro». En 1963 aparece *La ferita dell'aprile*,[4] obra a la que algunos comentaristas prestan cierta atención sólo cuando se reedita, tras el interés provocado por *Il sorriso dell'ignoto marinaio*[5]; desde el punto de vista que aquí interesa, Giovanni Raboni se refiere a un «cardine figurativo», el contraste entre interiores y exteriores, «ricco di conseguenze […] cromatiche» sobre el que se fundamenta el relato;[6] y Angelo Guglielmi nota en Consolo una lengua «visiva, che non parla ma guarda».[7] El capítulo VI de la novela es significativo al respecto: el protagonista narrador, el joven Scavone, alude a sus mecanismos de construcción imaginaria de historias:

2. En *La parrucca*, V (1957), n. 2, p. 258s.
3. El texto se encuentra, como relato independiente, en el mismo cuaderno que contiene un borrador manuscrito titulado *I padri putativi*, esbozo de los cinco primeros capítulos de *La ferita dell'aprile*. El borrador de una carta a Stefano D'Arrigo que aparece asimismo en el cuaderno, en que se alude a la reciente publicación de *I giorni della fera*, primera versión a su vez de algunas secuencias de la futura *Horcynus Orca*, autoriza la hipótesis de la datación. La referencia al color de las casas, muy concentrada, irá a parar al cuento *Per un po' d'erba al limite del feudo* (en *Narratori di Sicilia*, a cura di Leonardo SCIASCIA e Salvatore GUGLIELMINO, Milano: Mursia, 1967; cito por Flora DI LEGAMI, *Vincenzo Consolo. La figura e l'opera*, Marina di Patti: Pungitopo, 1990, p. 63). Agradezco al escritor que me haya permitido la consulta de este manuscrito.
4. Cito siempre por Milano: Oscar oro Mondadori, 1989.
5. 1976; cito siempre por Milano: Oscar Mondadori Classici Moderni, 2004.
6. Giovanni RABONI, «Il coro di una sola voce», *La Stampa*, 16-7-1977; cito por *Nuove Effemeridi*, n. 29 [monográfico sobre Consolo], 1995 (en adelante *N.E.*), p. 79.
7. Angelo GUGLIELMI, «Verso la realtà a cuore freddo», *L'Ora*, 12-5-1978; cito por *N.E.*, p. 79.

> Passa qualcuno dentro la finestra, lo fermo nel telaio, penso ogni cosa che gli appartiene, il padre la moglie i figli, è ricco o è povero, lavora o non lavora, la pena che lo affligge, le cose più importanti di tutta la sua vita. La finestra s'allarga, s'allarga, si piglia molto spazio e molto tempo, il paese e altri paesi, dieci vent'anni cinquant'anni, tante persone dentro e tanti fatti. Se mi si dice non si guarda alla finestra, allora mi volto alla parete bianca ed è più bello il gioco delle ombre rovesciate, e qualcuna l'indovino: il gobbo lo spazzino la posta il pane, l'ombre di tutti i giorni all'ore eguali. C'è poi il trucco della faccia dritta e gli occhi storti sul vetro della finestra col pezzo di strada che riflette: la fontanella le quartare le donne, la fila di catoi e magazzeni.[8]

El fragmento, mediante un leve guiño anfibológico, ofrece las primeras pruebas de dos de los hilos conductores de la escritura de Consolo; de uno de ellos a través de una mera señal metafórica cuyo valor en todo caso más adelante la novela confirma: el *telaio*, el telar, metáfora tradicional del texto y de su construcción, que se demuestra indicador de un espacio de autorreflexividad (en *La ferita* escasamente desarrollado, pero ya presente) cuando el protagonista es llamado *sparginchiostro* por su tío-padre.[9] Un *telaio* por otra parte es un bastidor, el soporte de la tela de un cuadro: lo cual anuncia el horizonte de visividad de que el fragmento es muestra. Una operación multiplicada en sus recursos —directa, proyectada, reflejada— que desemboca inmediatamente (con los usos ya desde ahora habituales de la elipsis y eliminación de nexos de consecuencialidad narrativa) en la puesta en práctica del procedimiento constructivo imaginado, de la imaginación visual:

> La strada è occhi grandi dilatati, fronti pesanti sull'arco delle sopraciglia, gambe invischiate lente a trascinarsi, schiene ricurve sotto il cielo basso, la mano gonfia con le dita aperte; il gallo sul pollaio che grida per il nibbio e il cane che risponde petulante. Il cane e un altro cane e tutti i cani: sì, si spaccò l'Etna! Vomita senza scampo cancellando campagne e casolari, facendo temere per i paesi verso il basso, Passopisciaro, prima d'ogni altro. Corrono i contadini per le trazzere coi bambini i vecchi la roba sulle spalle: addio giardini, addio vigneti, addio tutto il lavoro e il lavoro di mio padre.[10]

«Forse fin dal primo libro ricorro sempre a una citazione pittorica», ha explicado Consolo;[11] una cita, una correspondencia iconográfica, que no se traduce en descripción sino que encierra una sugestiva consonancia; y que, para este microrrelato engarzado en el tejido de la historia justamente a partir de la apertura de sugerencias que crean los vacíos discursivos, bien pudiera hallarse en

8. *Ferita*, p. 66. Giuseppe TRAINA (*Vincenzo Consolo*, Fiesole: Cadmo, 2001, p. 16) identifica «l'insistenza […] sull'immagine «rubata» […] che si fa quasi, emblematicamente, quadro o fotografia» a partir de *Per un po' d'erba al limite del feudo*.
9. *Ferita*, p. 103.
10. *Ibid.* p. 67.
11. Conferencia dictada en la Accademia di Belle Arti de Perugia el 23 de mayo de 2003, cuya transcripción literal me ha sido facilitada por el escritor; p. 1.

algunas pinturas de la primera madurez artística, de tan obvios ecos picassianos, de Renato Guttuso. Desde la perspectiva de la recepción aparece inmediata la iconografía del cuadro *Fuga dall'Etna* como una escena coral; sobre ese fondo, los grandes ojos dilatados o la mano hinchada de abiertos dedos remiten, además, al *Guernica*, de tan extraordinario peso en el imaginario pictórico occidental de mediados del siglo XX. Por otra parte, no trato de realizar ningún ejercicio de identificación sino de evidenciar un procedimiento constructivo textual: a partir de aquí es el horizonte de expectativas del intérprete el que se pone en marcha, pero de ese horizonte también forma parte una reconstrucción hipotética —por más que necesariamente precaria— de las circunstancias culturales en que se constituye el horizonte de expectativas del emisor del discurso que ha de interpretarse. En un ensayo posterior sobre la obra de Guttuso, Consolo se ha referido a *Fuga dall'Etna* como al cuadro de la tragedia en el que sin embargo no hay desesperación;[12] tampoco la hay en el narrador de *La ferita* al describir la escena, ni en sí misma ni en las secuencias sucesivas, sino más bien constatación, casi habitualidad, conciencia de lo imprevisible de ciertos ciclos naturales, distanciamiento. Abiertos quedan en cualquier caso, desde esta primera novela, dos ámbitos de frecuentación cada vez más asidua con el crecimiento de la obra: el de la consonancia iconográfica y el de la autorreflexividad.

Aun prácticamente ignorada *La ferita*, cualquier lector de Consolo, al tiempo que se ha ido familiarizando con sus estrategias expresivas, ha debido acostumbrarse a la no rara presencia en sus páginas de alusiones a las artes plásticas: cuadros y esculturas sobre todo, pero también productos inspirados por la *décima musa*,[13] la cinematogáfica, constituyen una trama referencial sin cuya toma en consideración se perdería uno de los haces de significación de la operación estilística así como un riquísimo trazado de conexiones intratextuales. Antes de considerar pintura y escultura, cuantitativa y cualitativamente de mayor peso en su relación con la escritura consoliana, el conciso síntoma que ofrece la cinematografía puede abrir más de una clave interpretativa sobre los modos constructivos del escritor. El protagonista de su última novela aprovecha un viaje a París para ver determinadas secuencias de una película de su infancia, quemadas por la avería de la máquina de proyección, que adquieren entidad narrativa como metáfora de un devenir fracturado:

> In quel taglio, quel vuoto, in quel buio sospeso erano i fotogrammi segreti della sua storia, della sua vita oscura e inconclusa, della frana, delle colpe sepolte e obliate.[14]

12. «L'enorme realtà» [1991], *Di qua dal faro*, 1999; cito siempre por Milano: Oscar Mondadori Scrittori del Novecento, 2001, p. 273. Concetto TERNULLO («Vincenzo Consolo», en Sebastiano TERRANOVA (a cura di), *Arrivederci a Sortino*, Catania: Prova d'Autore, 1998, p. 20) propone la correspondencia con el cuadro de Guttuso *Minatori di Passomartino*.
13. *La dixième muse* es el nombre del hotel donde se hospeda el protagonista de *Lo Spasimo di Palermo* (1998; cito siempre por Milano: Oscar Mondadori Scrittori del Novecento, 2000, p. 11).
14. *Ibid*. p. 47.

Y se cargan, esas secuencias, de sentido metaficcional, pues el relato —la posibilidad de subsanar la fractura— no puede sino reconstruirse mediante «frammenti […], i carboncini dell'incandescenza».[15] E incluso en una nueva vuelta de tuerca del diálogo interdiscursivo, el narrador refiere la visión de tales secuencias por parte del personaje a través de una descripción del «*Trionfo della Morte*, l'affresco dello Spedale Grande di Palermo».[16]

Tal irrenunciable, permanentemente constatada tendencia a la contaminación referencial, a la intermedialidad artística, se convierte en una obviedad, por lo que hace a la pintura, a partir de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cuyo entramado textual se construye en parte sobre el soporte de una famosa tabla de Antonello da Messina, el *Ritratto d'ignoto*. Propuestas de similar naturaleza están igualmente en la base de *Retablo*,[17] ya desde el propio título, reforzadas por la elección de un pintor viajero como uno de los protagonistas de la narración, o en *Lo Spasimo di Palermo* cuyo título asimismo evoca un cuadro de Rafael, *La caduta di Cristo sul cammino del Calvario*, conocido como *Lo Spasimo di Sicilia*. Incluso para el libro-entrevista *Fuga dall'Etna*[18] se propone el título de Guttuso. En *Il sorriso* y *Lo Spasimo*, por otra parte, hay páginas[19] que explicitan la pertinencia de los cuadros respectivos como elementos de la fabulación en curso (en ambas novelas, como era de esperar, los cuadros —un fragmento en el caso de la segunda— constituyen paratextos de portada en las primeras ediciones); en *Retablo* —aparte las disquisiciones sobre la naturaleza del arte— son sobre todo ciertas marcas paratextuales las que subrayan la evidencia del título: especialmente la coincidencia entre el nombre del protagonista de la *tabla* central de la obra y el del pintor que realiza las ilustraciones de la edición original, Fabrizio Clerici. El primero de los dibujos que aparecen en el libro muestra al viajero contemplándose en un espejo, en lo que se diría una tematización de la identidad, de la inversión especular, del desdoblamiento en suma. Otro dibujo posee particular pertinencia metaficcional, puesto que ilustra la relación interdiscursiva sobre la que se construye la novela: un brazo que sale, invitando o reclamando, desde el interior de un cuadro (como en búsqueda de «la vita vera, il reale intero», como en un gesto de rebelión ante «l'essenza d'ogni arte […], un'apparenza, una rappresentazione o inganno»),[20] y

15. *Ibid.* p. 14. Estaríamos ante un correspondiente fictivo de «la solita narratività sussultoria di Consolo», por nombrar el *topos* receptivo con las palabras de Silvio PERRELLA, «Tra etica e barocco», *L'indice*, 1992, n. 5, p. 4.
16. *Lo Spasimo*, p. 46.
17. Palermo: Sellerio, 1987.
18. Roma: Donzelli, 1993.
19. *Il sorriso*, p. 25s. y 117s. (y cfr. *Fuga*, p. 42s.); *Lo Spasimo*, p. 112s.
20. *Retablo* p. 56; los dibujos en p. 35 y 49 En un texto para el catálogo de la exposición del ciclo de pinturas *I corpi di Orvieto* de Fabrizio Clerici (Palazzo dei Sette, Orvieto, 1996-97), en una breve frase de *retablesca* memoria («il teschio eburneo tra le pieghe di una grazia di stucco»), en una especie de autocita a través de la cual se alude también sin duda a la obra de Clerici, se cruzan intertextualmente el pintor y el escultor Serpotta, convertidos definitivamente en personajes consolianos («I corpi di Orvieto di Fabrizio Clerici», Edizioni della Bezuga, p. 10). Sobre ambos artistas cfr. «L'ulivo e la giara» [1986], *Di qua dal faro*, p. 156.

en un hueco en la pared, o quizá un cuadro, alguien que escribe. *Retablo* es además la novela donde mayor presencia cobra el escultor Giacomo Serpotta.

Asimismo altamente significativa es la ilustración de portada de la primera edición de *Nottetempo, casa per casa*, un detalle de un anónimo del siglo XVII conocido como el *Maestro della candela*, una figura femenina «reggente nella mano il lume»,[21] la luz de una vela de recurrente y polisémico valor simbólico a lo largo del texto.[22]

No son pocos los estudiosos de la obra de Consolo que han dado cuenta de este diálogo interdiscursivo, de la «singolare mistione di parole e figuratività»[23] operante en sus textos. El propio escritor se ha referido en más de una ocasión al «incrocio vivificante»[24] entre la espacialidad de la representación iconográfica y la temporalidad de la palabra, del sonido articulado transformado en escritura; la exigencia de conexión entre texto literario y texto icónico esconde

> un bisogno di equilibrio tra suono e immagine, come una sorta di compenso, perché il suono vive nel tempo, invece la visualità vive nello spazio. Cerco di riequilibrare il tempo con lo spazio, il suono con l'immagine.[25]

En otra entrevista ha puesto esta necesidad de equilibrio más explícitamente en relación con la deriva poética de su escritura,[26] con su dicción elíptica, fragmentaria, hermética, presidida por la nominación antes que por la acción o la descripción:

> […] la visualità, la pittura, [è] per me un modo per fare da contrappeso alla mia ricerca stilistica nel campo della scrittura, […] io inseguo una sorta di

21. 1992; cito siempre por Milano: Oscar Mondadori Scrittori del Novecento, 1994, p. 6.
22. Cfr. Antonio FRANCHINI, «Introduzione», *Nottetempo*, p. 12.
23. Flora DI LEGAMI, «Di alcuni «paraventi» nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*», en Serge VANVOLSEM *et al.* (a cura di), *Gli spazi della diversità*, II, Roma: Bulzoni, 1995, p. 388. Pero se trata de un *topos* de la crítica, rastreable dada su evidencia en la mayoría de los comentaristas. Para la bibliografía sobre Consolo remito a *N.E.*, p. 183-185; y a la ed. cit. del *Sorriso*, p. XIV-XVII. Con posterioridad ha aparecido Enzo PAPA (a cura di), *Per Vincenzo Consolo. Atti delle giornate di studio* (Siracusa, 2003), San Cesario di Lecce: Manni, 2004; en prensa las actas del congreso de La Sorbona celebrado en 2003. Trabajos específicos que abordan con cierto detenimiento alguno de los asuntos aquí tratados son, además del de Di Legami apenas citado, los de Salvatore NIGRO, «Il testimone delle orecchie», en AA.VV., *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo: Palumbo, 1993; Attilio SCUDERI, *Scrittura senza fine. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo*, Enna: Il Lunario, 1997; Tullio PAGANO, «*Pictor in fabula*: Fabrizio Clerici nell'opera di Luigi Malerba e Vincenzo Consolo», en M. CICCUTO (a cura di), *I segni incrociati. II. Letteratura italiana del '900 e arti figurative*, Viareggio: Baroni, 2002; Giuseppe TRAINA, «Rilettura di *Retablo*», en PAPA, *cit.*
24. *Antonello e altri pittori*, p. 11; conferencia dictada en la Accademia Carrara de Bergamo en febrero de 2003 cuyo texto me ha facilitado el escritor.
25. «Colloquio con Vincenzo Consolo», en Traina, *Vincenzo Consolo*, p. 130.
26. Para este asunto véase, entre los abundantes testimonios posibles, lo que el propio autor anota en «Per una metrica della memoria», *Cuadernos de Filología Italiana*, n. 3, 1996.

> musicalità della frase, della prosa, […] una scansione, un tempo, un ritmo […] la mia scrittura si avvicina molto alla scrittura poetica e [ho voluto] bilanciare questa sonorità con una parte visiva […].[27]

Lo iconográfico, en suma, ofrecería un contrapunto —aquí es más que oportuna la terminología plástica— matérico.[28] En un texto marginal de 1977, *I muri di Pacheco*, publicado en el catálogo de una exposición, se lee:

> Dei segni furtivi e labili tracciati dal passante sul muro […], delle voci di rifiuto e di protesta dell'uomo che ha pagato le spese della storia, dell'uomo di quell'altra storia, l'unica vera, non sappiamo niente […] è toccato a poeti come Brecht immaginare, ricostruire l'altra storia […], ad artisti come Tàpies, Dubuffet o come Burri riportare sulle tele quei segni.[29]

Junto a la apenas velada alusión al propio *Sorriso dell'ignoto marinaio*, el intercambio de guiños entre pintura y escritura anuncia lo que, además de práctica literaria, será un permanente recurso de autointerpretación en Consolo, de reconstrucción de la propia experiencia escritural. También en el incesante juego de elegía y parodia de *Retablo* hay lugar para re-figuraciones de lo matérico en conexión con el asunto, central asimismo en la novela, de la insuficiencia gnoseológica, de la indescifrabilidad del misterio; sobre el «retablo delle maraviglie» visto en Alcamo anota el *cavalier* Clerici:

> Un trittico a rilievo basso di carta pesta o stucco […] privo di significato o di figure vere, ma con increspature, rialzi e avvallamenti, spuntoni e buchi, e tutto nell'apparenza d'una arcaica scrittura, […] e sotto le ruine […] si perse la chiave sua di lettura.[30]

Las citas iconográficas pueden alcanzar en la obra de Consolo los más variados valores. Pero son ante todo indicadores poetológicos, señales de una determinada concepción de la escritura, ya que abren un ámbito significativo más amplio que el de la metaforización descriptiva al poner en contacto dos universos de formatividad: de suerte que el resultado de un proceso previo de formalización de cierta materia, de un proceso artístico previo (cuando no el proceso en sí), es aludido a través de otro resultado u otro proceso de formalización,

27. «Intervista con Vincenzo Consolo», a cura di Dora MARRAFFA e Renato CORPACI, *www.italialibri. net*, 2001.
28. Entre otras interesantes sugerencias, Scuderi se refiere a la «parola arcaica e jacoponica» de ciertas páginas de Consolo, una palabra que deviene «tensione materica» (*op. cit.* p. 68); y ya Lorenzo MONDO, a propósito del *Sorriso*, hablaba de «intensificazione materica» con resultados de «denso lirismo» («L'ignoto marinaio», *La Stampa*, 26-7-1976; cito por *N.E.*, p. 93); también Cesare SEGRE subrayó la «matericità» estilística de Consolo («Introduzione», *Il sorriso*, Milano: Oscar Mondadori, 1987, p. XVIs.). Según el propio escritor el de Jacopone da Todi era un lenguaje «grave di scorie materiche» antes de la extrema depuración («Che farai, fra Iacovone?», *N.E.*, p. 181).
29. Cfr. catálogo de Julián Pacheco, galería de arte Pietra de Milán.
30. *Retablo*, p. 53.

el de una lengua y un relato que inevitablemente se perciben dominados por claras intencionalidades estéticas; el referente de la palabra por tanto, en primera instancia, es otro mundo posible, otro discurso, asimismo de intencionada configuración estética. El recurso interdiscursivo puede albergar además funcionalidad narratológica en el particular carácter que la cita iconográfica a menudo posee como marca o emblema de algunos desarrollos de la fábula, o se convierte en señal de metaficcionalidad al activar reflexiones explícitas sobre la naturaleza del gesto literario, o al abrir una dimensión autotextual por cuanto esconde referencias patentes o latentes a otros textos del propio escritor. La interdiscursividad que la cita iconográfica implica, en suma, constituye un nudo de densificación significativa, de multiplicación de horizontes referenciales.

Vengamos al caso de *Lo Spasimo di Palermo*, de la cita iconográfica que el título encierra en relación con el texto y con el cuadro de Rafael. El detalle del cuadro que propone el paratexto de portada es el de un rostro petrificado en un grito; y la novela se cierra con un grito de horror ante la evidencia de la crueldad,[31] que interrumpe el único gesto intradiegético de escritura, cuando por fin para el protagonista, el escritor Gioacchino Martinez, parecía cumplirse el augurio que abre el texto: «Ora la calma t'aiuti a ritrovare il nome […]».[32] Un grito que encierra además, a partir de la funcionalidad narrativa del grito de Rafael, una autocita: «È la ritrazione, l'afasia, l'impetramento la poesia più vera, è il silenzio. O l'urlo disumano».[33] Este engarce implícito con *Nottetempo* induce asimismo a una lectura metaficcional. El nombre que Martinez habría podido hallar —continúa la frase anterior de *Lo Spasimo*— era «il nome *suo* d'un tempo», es decir la palabra que sane su fractura originaria; precisos indicadores textuales, también léxicos en este caso, que marcan la continuidad entre el *explicit* de *Nottetempo* y el *incipit* de *Lo Spasimo*,[34] autorizan a interpretar que el anhelado relato a que se aludía a través de la metáfora cinematográfica[35] sería el que permitiera «[…] scioglere […] il grumo dolorante, ricomporre lo scempio, far procedere il tempo umanamente», el que posibilitaría a Petro Marano en *Nottetempo*, «ritrovata calma, trovate le parole, […] sciolto il grumo dentro [dare] nome a tutto quel dolore», afrontar la narración.[36] Pero, ya en *Lo Spasimo*, incluso la fragmentariedad balbuciente del rela-

31. La novela, como ha explicado Traina, concluye en «quell'urlo disperato che erompe dal volto di un personaggio che occupa una posizione centrale nel dipinto di Raffaello […] e che campeggia nella copertina del libro, ma [un urlo] che è anche di *tutto* il romanzo di Consolo. Ed è […] l'urlo-preghiera finale» (*Vincenzo Consolo*, p. 107).
32. *Lo Spasimo*, p. 9.
33. *Nottetempo*, p. 164.
34. *Lo Spasimo* («ora la calma … ritrovare») cita sin velos *Nottetempo* («ritrovata calma»). Las correspondencias que engarzan ambas novelas —mediante el paso obligado que representa la instancia metaficcional de la *no-narración* de *L'olivo e l'olivastro* (cfr. los textos señalados en nota 50)— se subrayan aún en uno de los augurios que abren *Lo Spasimo* («ti guidi la fiamma di lucerna», p. 10), imagen tan significativa en *Nottetempo*.
35. Cfr. los textos indicados en notas 13 y 14.
36. *Nottetempo*, p. 105 y 171.

to es sepultada por un grito de horror que impide la verificación, la escritura: un grito que es también el del personaje de Rafael. El lector ciertamente deambula —en el interior de los textos, del macrotexto— por los terrenos simbólicos, tan queridos para el escritor, de *l'infinita derivanza*[37] y de lo laberíntico. Aún en *Lo Spasimo*, un enésimo guiño autotextual nos sitúa ante la evidencia del valor metaficcional que a menudo adquiere la referencia pictográfica: el relato de Gioacchino Martinez titulado *La perquisizione*[38] remite en modo indudable al que Consolo publicó en 1981 titulado *Un giorno come gli altri*: en el estudio del protagonista cuelgan algunos cuadros, uno de los cuales consiste en

> un libro aperto, con le parole cancellate con tratti di china e una sola in parte risparmiata, *raccon*, incollato e chiuso in una teca di plexiglas, opera di un artista concettuale.[39]

Raccon, es decir, narratividad disuelta en «frammento, carboncino dell'incandescenza». Y palabras borradas que, en el viaje intratextual impulsado por el propio texto, nos conducen ante las puertas de la cárcel del *Sorriso*, ante «l'ordine contrapposto delle simiglianze»: un simétrico orden invertido de piedras talladas en un arco

> e infine al centro, sulla faccia del cuneo della chiave, dentro una raggera, una parola, breve ma indecifrabile, per lavorìo di pioggia di secoli che, cadendo a perpendicolo da catùso grottesco, logorò le lettere.[40]

Los retazos de memoria literaria e iconográfica se superponen, se tejen en una trama abigarrada, constituyen nudos en los que se entrelazan hilos de las más variadas proveniencias: tirar de uno de ellos reserva al lector —un lector consciente de que la literatura es construcción de artefactos ficcionales, no quien persigue banalmente la fábula, no quien lee decodificando en modo ingenuamente pragmático— el placer del descubrimiento de territorios sólo vislumbrados, pero también una vaga inquietud, pues —además de las ya reseñadas— hay ciertas evidencias pictográficas —en apariencia sólo de naturaleza descriptiva— que se revelan, si se toma en consideración el conjunto de la obra de Consolo en el haz de sus relaciones intratextuales, de un extraordinario valor. Es el caso de las alusiones a Caravaggio, ya anunciado en *Retablo* con su «cruda luce spiovente che squarcia il bujo»,[41] cuya presencia llena el magnífico

37. Cfr. *Retablo*, p. 56.
38. Cfr. *Lo Spasimo*, p. 66.
39. *Le Monde diplomatique. Dossier 10*, diciembre 1981; incluido en Enzo SICILIANO (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, Milano: Meridiani Mondadori, 1983. Cito por Di Legami, *Vincenzo Consolo. La figura e l'opera*, p. 85.
40. *Il sorriso*, p. 136.
41. *Retablo*, p. 148; el cuadro que admiran Serpotta y Clerici en el Oratorio de San Lorenzo de Palermo es una *Natività* robada en 1969, hecho sobre el que en 2001 escribe Consolo un artículo para *Corriere della sera* («Caravaggio. I misteri siciliani del genio maledetto», 4 de febrero), en el que también se refiere al *Seppellimento di Santa Lucia* siracusano; el escritor

capítulo XI de *L'olivo e l'olivastro*[42] y que reaparece levemente como apoyo descriptivo en *Lo Spasimo*.[43] En *L'olivo* es la «luce livida, tombale»[44] del *Seppellimento di Santa Lucia* la que prevalece:

> Col suo corpaccio, la grossa testa bergamasca, i capelli peciosi e spessi, la fosca pelle, gli occhi ingrottati, il dolore innominato, la melanconia senza riparo che lo spingeva a denudare il mondo, togliere agli uomini, alle cose, ogni velame, ombra, illusione, esporli alla cruda lama della luce, alla spietata verità di questo giorno, di questa vita, squarcio, ferita immedicata, nel corpo della notte, del sonno, della stasi, amava scontrosamente la bellezza, pativa per la sua labilità, la sua assenza.[45]

---

toma como pretexto uno de los personajes que asisten al enterramiento, un joven diácono cuyo rostro parece expresar el dolor por la muerte de la madre, para llevar a cabo un curioso juego de prestidigitación —consciente del universo de consonancias imaginarias: un encantamiento—, entre acontecer vital, pintura y literatura, la señal de un homenaje: «Sembra quello il dolore di Caravaggio per la madre morta. La quale si chiamava Lucia. Chissà se Manzoni, ricercando sul Cardinal Federico Borromeo, possessore del famoso *Canestro di frutta*, oggi all'Ambrosiana, non si sia imbattuto in Fermo e Lucia, genitori del pittore, e che con queste due nomi «caravaggeschi» abbia voluto intitolare la prima stesura del 1823 del suo romanzo.»

42. En este mismo capítulo, inmediatamente antes de la llegada de Caravaggio a Siracusa, un barco fantasmático arriba; Consolo se sirve de un arsenal de procedimientos elípticos, de hipérbatos, de acumulación de estructuras parentéticas, de anáforas, de enumeraciones en las que se invoca más que pronunciarse el nombre, para conducir al lector —como entre la bruma del espacio y del tiempo, del paisaje y de la memoria— hasta la Roca de Ceres que se alza en el centro de la isla: «Venne un vascello e venne nell'Ortigia, nel porto dove l'Alfeo raggiunge l'Aretusa, dove si perde il Ciane dei papiri. […] S'alzano sopra i tetti e i làstrici solari di Siracusa bianca come l'Anadiomene che il riverbero del mare intiepida nel corpo suo sereno, svettano colonne, capitelli, timpani di templi e cattedrali. Oltre, oltre Neàpoli ed Epìpoli, oltre il teatro e oltre l'Eurialo, oltre i mandorli, il timo e il miele, oltre gli Iblei e gli Erei è il centro, l'ònfalo, la terra da cui venne questo frumento che riempì la stiva del vascello» (*L'olivo e l'olivastro*, 1994; cito siempre por Milano: Oscar Mondadoro Scrittori del Novecento, 1999, p. 85s.). El texto, marcado por una entera dicción —no sólo por una métrica— poética, constituye el *incipit* de *Parte un vascello*, relato publicado (las variantes con respecto a *L'olivo* son mínimas) en el catálogo de la exposición *Le Vaisseau de la Revolution* (Roma: Carte Segrete, 1989, p. 84-90): el barco fantasmático es la refiguración literaria de una escultura de Ugo Attardi. La iconografía es el estímulo decisivo para las páginas más densamente líricas de Consolo.
43. «[…] i fumi […] invocano squarci caravaggeschi, fasci luminosi» (*Lo Spasimo*, p. 89).
44. *L'olivo*, p. 93.
45. *Ibid*., p. 88. De ser cierto lo que algunos críticos sostienen acerca de la convivencia en Consolo de una tendencia a «analizzare, interpretare, comprendere criticamente la realtà» y otra a la *rapita* observación «del gran spettacolo del mondo, animato da una eccezionale sensibilità percettiva», acerca de la no coincidencia entre la «istanza ideologica, protesa alla demistificazione della storia, e l'istanza contemplativa, intenta a percorrere con assorta e vorace stupefazione la superficie delle cose» (Mario BORLENGHI, «Consolo e le parole che (non) salvano», *Oltre il Novecento*, Milano: Marcos y Marcos, 1999, p. 64; pero también este es casi un *topos* interpretativo), ¿podríamos estar ante el detalle ampliado de tal *convivencia incoincidente*, ante un autorretrato ficcional del escritor por pintor interpuesto? Los comentaristas, a veces, alimentamos sin saberlo la irónica sonrisa del artífice.

Otra saeta de luz —dorada, festiva— había entrado ya en los aposentos del virrey de *Lunaria*,[46] y aún otra «luce ferma di saetta» cae, bloquea, imposibilita el movimiento en *Catarsi*.[47] Una luz despiadada que a la ligereza del *cuntu* contrapone la desnudez de la tragedia: igual a la que, a propósito de Antonello, nos presenta Consolo —en un texto no ficcional— como la luz del estrecho de Messina, «che a volte sembra denudare spietatamente il mondo».[48] Se cierra así el círculo —a través de un motivo visual, de la condición misma de la visibilidad— entre la jovial *Contrada senza nome*[49] y los páramos lávicos de la desesperación empedoclea; entre el serenamente irónico Antonello del *Sorriso* —la narración verificada por más que la ironía acabe convirtiéndose en *lumaca*[50]— y el ansia de Caravaggio —la tensión paralizante del «ora non può narrare», *incipit* de *L'olivo* que resuena invertido en el «odia ora» de su capítulo XII.[51] En efecto *Il sorriso*, siempre a través del recurso figurativo, tiene su eco en *L'olivo*:

46. 1985; cito siempre por Milano: Oscar Mondadori Scrittori del Novecento, 2003, p. 17.
47. 1989; cito siempre por *Oratorio*, Lecce: Manni, 2002, p. 24. Una versión narrativa del texto de *Catarsi* (si no es la tragedia la versión teatral del relato, como induce a pensar un cotejo de variantes: mayor condensación expresiva en la tragedia que no da cabida a fragmentos completos del relato, alguno de ellos de particular intensidad cromática) se publicó apenas seis meses antes en el catálogo de una exposición de Marcello Lo Giudice (*L'immensa luce*, Bergamo: El Bagatt, 1989; parte del texto irá a parar a *L'olivo*, p. 39s.); al margen de la prioridad cronológica de tragedia o relato, de que este naciera o no como ilustración textual de la obra pictórica, la operación es síntoma de consonancia literario-iconográfica: el informalismo cuasi-matérico de unas pinturas que evocan estratificaciones geológicas y el naturalismo de los cuatro elementos del sistema empedocleo. El filósofo (en *Catarsi*) se convierte en una más de las estatuas de la melancolía estudiadas por Scuderi (*op. cit.*, p. 46s. y 99s.; a partir, entre otras referencias, de las citas de Durero en *Nottetempo*, p. 65 y en *L'olivo*, p. 146), de gestos petrificados: «Empedocle si accosta al tavolo, guarda con espressione dolorosa la moglie e la figlia, allunga una mano come a volerle toccare, carezzare, ma è impedito come se una invisibile lastra di vetro si frapponesse fra sé e le due donne» (p. 20, cfr. p. 36); ya en el prólogo de la tragedia se lee: «Al di là è il gesto» (p. 13).
48. «Lasciò il mare per la terra, l'esistenza per la storia», *Il Messaggero*, 18-11-1981. Cfr. «L'enorme realtà», *Di qua dal faro*, p. 271.
49. La fiesta barroca de *Lunaria*, su carácter de escena cortesana en que irrumpe el elemento contrastante de lo subalterno rústico, hace de la obra espacio propicio para la aparición de juegos paródicos, también en el ámbito de lo figurativo. Basten como muestra la inversión grotesca de un *topos* escultórico («Porfirio prende dal letto il Viceré, lo mette all'impiedi al centro della camera e lo fa girare velocemente su se stesso. Il Viceré si porta le mani agli occhi, lancia un urlo e viene meno. / All'urlo del Viceré, fa eco, fuori, un altro urlo, ben più acuto e sonoro, quello di Doña Sol, la moglie del Viceré, che da lì a poco irrompe nella stanza. Si pone davanti al gruppo della Pietà composto da Porfirio seduto sulla poltrona e dal Viceré svenuto sulle sue ginocchia», p. 23s.) o la estampa velazqueña que se resuelve en una reclamación de dinero, un calco de la típica baja corporalidad carnavalesca: «Entra Doña Sol seguita da uno stuolo di parenti, zii e prozii, nipoti e pronipoti, bellissimi o ridicoli o mostruosi. C'è anche un nano. […] Casimiro, no tengo un grano, un baiocco, un tarì. […] Casimiro, mi amor, quarant'onze» (p. 29).
50. Cfr. *Il sorriso*, p. 118.
51. *L'olivo*, p. 9 y 105; el *incipit* de la obra es respuesta por su parte al *explicit* de *Nottetempo* (cfr. Massimo ONOFRI, «L'umano e l'inumano nascono dallo stesso ceppo», *L'indice*, dicembre 1994, p. 7).

> Ora non più. Ora, di fronte allo sconquasso, al crollo della sua umana civiltà, della sua storia, la fine d'ogni fede, illusione, quegli occhi si son chiusi, quel sorriso s'è scomposto, s'è fatto sarcasmo, ghigno, urlo. L'architettura d'Antonello, il suo centro nel cerchio di classico equilibrio, è divenuta infinità di centri nell'elisse, anarchia, delirio del barocco, buio della ragione, utero dei mostri, villa dei Mostri a Bagheria, capriccio goyesco, dolore muto, nera pittura, disperata *Quinta del sordo*.[52]

(Pero Goya, indicio de una poética trágico-esperpéntica, estaba ya muy presente en *Il sorriso*: el epígrafe del capítulo III es la leyenda del primero de los *Desastres de la guerra*, varios de cuyos títulos marcan el ritmo, como en una letanía, de la parte central de la memoria de los hechos de Alcàra en el capítulo VII.)[53]

La recursividad, en todo caso, de una referencia figurativa, y los ecos que desde ella resuenan en otras como vehículo de determinadas obsesiones expresivas es uno de los ejes sobre los que bascula la configuración textual; se constituyen, tanto la concreta consonancia iconográfica como el procedimiento en sí mismo, como un fenómeno de condensación significativa que revela la voluntad de construcción de un *continuum* narrativo articulado en las diversas secuencias que cada libro representa.

Densificación y a un tiempo diversificación, apertura de haces semánticos, propicia la recurrente presencia de Antonello da Messina, que no apunta unívocamente a la distancia de la leve sonrisa irónica que acaba por convertirse en mueca ante los goyescos desastres; es también el icono elegíaco de la pérdida (el pino del Caos agrigentino cuya sombra acogía las cenizas de Pirandello se ha convertido en «un pennone pietrificato con i suoi nudi monconi contro il cielo», «simile a quelli su cui si torcono, s'inarcano nello spasimo i

52. *L'olivo*, p. 125. Cfr. *Lo Spasimo* (p. 83), donde es aún el motivo goyesco el eje figurativo de la memoria de la escritura de Gioacchino Martinez, en un inequívoco autorretrato autorial fictivo.

53. Cfr. *Il sorriso*, p. 69, 78 y 123-126. Estaríamos ante un claro procedimiento de evocación figurativa, pues las palabras del narrador que acompañan los títulos de los *Desastres* raramente describen la estampa goyesca; ilustración verbal de la imagen sí es sin embargo el gesto de Frate Nunzio casi al cierre de «Morti sacrata», que reproduce el del grabado 1 («Crolla in ginocchio […], larghe le braccia e stralunìo d'occhi verso l'alto», p. 78) justo antes de la repetición de su título en boca esta vez del eremita; también lo es la secuencia en que se alude al título del grabado 76 («*L'avvoltoio carnivoro*», p. 124), pero la descripción hace asimismo referencia al grabado 72; una amplificación de semejante mecanismo de intersección o contaminación iconográfica se da entre el título del grabado 50 y la frase que lo antecede, en la que se advierte un más que probable eco del *Guernica* de Picasso: «Il primo assòlo è quello d'una donna che invoca a voce stridula di testa, il figlioletto con la gola aperta. *Madre infelice*» (p. 125). Goya está igualmente presente en *Catarsi* (p. 18), como ha mostrado Traina (*Vincenzo Consolo*, p. 32), en la muerte de Federico García Lorca a manos de los soldados franceses, calados con el «colbacco», de *Los fusilamientos del tres de mayo* — no es la única vez que Consolo somete la figura de Federico a un tratamiento ucrónico: en *Il teatro del sole* (Novara: Interlinea, 1999, p. 9) el poeta árabe-siciliano Ibn Hamdìs roba versos a García Lorca: entre la hipermanierista *follia citatoria*, de que habla Scuderi (*op. cit.* p. 116), y el sciasciano *ordine delle somiglianze* (*Cruciverba*, Torino: Einaudi, 1983).

corpi dei due ladroni nella *Crocifissione* di Anversa»);[54] es el emblema trágico de la desolación (los cráneos del Gólgota que reaparecen blancos, privados de color, en las calaveras animales de Guttuso);[55] y es acaso también el piadoso bálsamo de la contemplación de la belleza, de la aparición de Rosalía ante Isidoro en *Retablo* que pudiera estar modelada sobre alguna de las *Anunciaciones*, quizá la de Dresde (simplificada sobre la de Palermo, sólo la efigie de María sin libro ni atril):

> Alzai gli occhi e vidi nel riquadro […] una fanciulla di quindici o sedici anni, la mantellina a lutto sulla testa che lei fermava con graziosa mano sotto il mento. E gli occhi tenea bassi per vergogna […]. Mai m'ero immaginato, mai avevo visto in vita mia, in carne o pittato, un angelo, un serafino come lei.[56]

Pues a veces surgen en los textos de Consolo luces que no hieren, no desnudan; ilumina su resplandor, acoge, acompaña: es la luz regida por la mano, la que no desciende inevitable sino que se otorga, se concede, la luz de la piedad aun en los más desolados paisajes: las velas portadas por mujeres que abren y cierran, simétricamente, simbólicamente, *Nottetempo*, ante «l'ululato tremendo e disperato» del *luponario*, ante la inevitable huida de su hijo,[57] desarrollando el motivo figurativo del *Maestro della candela*; o «la processione di fiaccole sotto la nera coltre» de *La notte di Gibellina* de Guttuso.[58] Parece latir

54. «Il pino di Pirandello» [1997], *Di qua dal faro*, p. 163, 165; cfr. *L'olivo*, p. 10.
55. «L'enorme realtà», *Di qua dal faro*, p. 273s.
56. *Retablo*, p. 18. Sobre algunas famosas *Anunciaciones* (entre otras sobre la palermitana de Antonello) reflexiona Consolo en *Antonello e altri pittori* (p. 7s.) justo como introducción a sus palabras sobre *Retablo*.
57. Cfr. p. 6 y 163. El polivalente recurso de la luz en *Nottetempo*, sin embargo, aparece también ligado al personaje del satanista Crowley (p. 79s.), y se integra por tanto en una articulación trágico-grotesca de motivos decadentistas (sobre la ambigua parodia dannunziana de la novela cfr. Scuderi, *op. cit.*, p. 47-51); una segunda voz narrativa interrumpe el relato de la procesión de las linternas (mediante lo que el propio Consolo ha llamado un *aparte coral* de alta dicción lírica —cfr. «La lingua della scrittura. [Intervista] a Vincenzo Consolo», a cura di Annagrazia D'Oria, *L'immaginazione*, nº 191, 2002, p. 1), y el hiato que tal irrupción produce es ocupado por la descripción de escenas pintadas en vasijas cerámicas (cfr. la entrevista «Vincenzo Consolo: la follia, l'indignazione, la scrittura», a cura di Roberto Andò, *N.E.*, p. 10), según el habitual procedimiento para incrustar en la narración la palabra que surge del estímulo iconográfico; la secuencia descriptiva concluye con una cuasidigresión a propósito de la guardarropía decadentista: «torna in parola, in immagine, in mito ora il remoto, o viene ricreato in falsità, in rito, in teatrino estetico, in imitazione insana» (p. 79). Con todo, la imagen de la luz portada es preponderantemente asociada a la idea de piedad; y viene a confirmar además, en una de sus apariciones, la consistencia del imaginario picassiano en Consolo: «Il lume retto da una mano di donna, e subito un quadro ci appare […]: *Guernica*» («Il Mastro-don» [1994], *Di qua dal faro*, p. 126).
58. «L'enorme realtà», *Di qua dal faro*, p. 275; Consolo presenta en este ensayo la obra de Guttuso como un macrotexto, sirviéndose de una terminología crítico-literaria según la cual el pintor irradia de *dialectalidad* el lenguaje artístico europeo de su tiempo, o se sirve de la *narración en primera persona* en los autorretratos, o en fin construye el *poema* de alguno de sus cuadros como una *tragedia*: la enésima muestra de una consonancia discursiva entre pintura y escritura (cfr. p. 272s).

todavía la idea, cardinal en *Retablo* aun vestida de ropajes paródicos, del arte como consolación, lenitivo al menos del dolor.[59] Incluso en *Lo Spasimo*, previa al relato que conducirá al grito, la «voce fioca [del] relatore manco» había augurado: «ti guidi la fiamma di lucerna, […] t'assolva la tua pena».[60] Pero el propio relato ofrece, de nuevo a través de la insistencia en el recurso a lo iconográfico, una contrafigura, una respuesta a los velos de ilusión, al deseo que el viajero Clerici manifiestara de alcanzar la

> Stasi e metafisica che mai l'arte rappresenta, […] un'infinita distanza, un sospeso vallo, un occhio trasognato, che mi preservi e salvi d'ogni dolore o turbo, non m'ostacoli il cammino.[61]

El escritor Gioacchino Martinez deambula por París:

> Sul Quais d'Anjou, la casa e la lapide di Camille [Claudel], che lì ebbe la dimora e l'atelier prima d'essere internata. Era stata trascinata fuori da quel portone, le avevano bloccato le braccia nella tela, stretto il busto con le cinghie, l'avevano issata o spinta a forza nel furgone? Era dunque nel bronzo, nell'edenica possanza, nel cielo michelangolesco la crepa, il varco, la bocca dell'abisso, la caduta nella tenebra, l'annullamento?[62]

Pregunta de evidente valor poetológico que repropone la tantas veces formulada ficcionalmente (*Il sorriso* es su arquetipo primero) sobre el sentido de la escritura, sobre los páramos de la desposesión que atraviesa quien —como el Prometeo de Esquilo que marca desde el epígrafe el texto de *Lo Spasimo*— se debate entre el silencio y la palabra. El protagonista, sujeto errático de esa discordia, huye «da quella zattera di pietra, da quel castello tra le acque»;[63] huye «da richiami, analogie, dentro, dentro borghi, strade, piazzette da dimenticanza […]»:[64] el arte, la escritura, acaban revelándose —en el sentido propio

59. Cfr. *Retablo*, p. 53-56. Aun la tosca y falaz puesta en escena de «lo scoltor d'effimeri Crisèmalo e il poeta vernacolo Chinigò» es capaz de transportar a los rudos villanos «sopra piani di luce e trasparenze».
60. *Lo Spasimo*, p. 9s.
61. *Retablo*, p. 36.
62. *Lo Spasimo*, p. 40.
63. *Ibidem*. Martinez huye de la Ille de Saint-Louis, de la *zattera* donde anida la boca del abismo *michelangiolesca* «que en vano pretendió abrir el genio plástico de Rodin», según las palabras de Juan Larrea (*Guernica. Pablo Picasso*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1977, p. 72); podría resultar sugestiva una lectura que, a partir del eco léxico de *zattera*, considerara la frase una críptica cita de *Le radeau de la Méduse*, título con el que se conoce la famosa *Escena de un naufragio* de Géricault, una de las obras a que se refiere Larrea en relación analógica con el *Guernica*, a su vez de tan densas consonancias para Consolo; huir, como inmediatamente hará el protagonista de la novela, de *richiami, analogie*, sería huir de la mirada petrificante de la Gorgona, de un arte que no sólo no vela sino que acrecienta la conciencia aguda del dolor, huir al silencio (sobre la Gorgona como icono melancólico cfr. Scuderi, *op. cit.*, p. 51s.).
64. *Lo Spasimo*, p. 40.

del término— aporía, paso impracticable. Como ya lo era en *Retablo*, a pesar de los discursos de Clerici, el consuelo contemplativo de la ejecución y de la forma en la «squisita fattura d'uomo, fiore d'estrema civiltà, estrema arte» de la estatua de Mozia que acaba hundida, abandonada al mar,[65] *muerta por agua* según el verso de Eliot que se lee en *Lo Spasimo*.[66] Cuyo protagonista, en las calles, en las plazas a las que regresa de su isla, no halla el ungüento del olvido, sino la masacre, el grito de Rafael. La insuficiencia del arte como vía consolatoria, pero la insistencia en el arte como alta cifra humana de formatividad, de formalización de la materia.

La referencia iconográfica es en definitiva uno de los cauces más consistentes, desde las primeras hasta las últimas obras de Consolo, por donde discurre la construcción del universo ficcional y la construcción paralela, estrictamente metadisursiva por tanto, de otro universo autorreflexivo sobre la naturaleza de la *poiesis*: y la intensa conversación autotextual a que todo ello incita, la densidad y cohesión macrotextual sustentada en la delineación de un territorio (una aventura de la escritura que propone una aventura de lectura especular) surcado por huellas desde las que se prosigue y a las que se regresa, contribuye a que en efecto, apropiándose de las palabras de Sciascia, Consolo pueda afirmar que *tutti i suoi libri ne fanno uno*.[67]

65. *Retablo*, p. 131.
66. *Lo Spasimo*, p. 97.
67. Cfr. el epígrafe de Sciascia con que Consolo abre el relato «Le Chesterfield», *Le pietre di Pantalica*, Milano: Oscar Mondadori Scrittori del Novecento, 1988, p. 97. En la conversación con A. D'Oria (*cit.*, p. 3) el escritor no desmiente a la entrevistadora cuando esta le atribuye las frases de Sciascia.